



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: "Odblask słowa wyzłoczonego w ciemności" : o Różewiczu teoretyzującym

Author: Katarzyna Gutkowska

Citation style: Gutkowska Katarzyna. (2010). "Odblask słowa wyzłoczonego w ciemności" : o Różewiczu teoretyzującym. W: J. Olejniczak, A. Szawerna-Dyrzka (red.), "Na boku : pisarze teoretykami literatury?... T. 2" (S. 53-70). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

„Odblask słowa wyzłoczonego w ciemności” O Różewiczu teoretyzującym

Zacytowany w tytule fragment *Zwiastowania*, na pierwszy rzut oka 53
niezbyt Różewiczowski (bo przecież zdecydowanie obrazowo nie-
ascetyczny), zdaje się oddawać istotę zmagania Różewicza z poetyckim
tworzywem. Oscyluje wokół antynomicznych zestawień: „odblask –
ciemność”, „poezja – wiersz”, dotykając poetyckiego sedna – poszuki-
wania sensu obnażonego („rozbierać obraz z obrazu / kształty z barw /
obrazy z uczuć / aż do rdzenia”¹; „Powoli i ostrożnie trzeba zdejmować
obraz z obrazu, słowo ze słowa, wiersz z wiersza”²). W krytycznych
i historycznoliterackich próbach odczytania poezji Różewicza często
kładzie się nacisk właśnie na obecną od chwili debiutu w twórczości
poety, niejako programową, ambiwalencję. Przejawia się ona, między
innymi, w odniesieniu do statusu samego twórcy: poeta to jednocześnie
apolliniński artysta, twórca „sztuk pięknych”, a zarazem kat, mor-
derca (jak ten z wczesnego *Lamentu*). W nowszych utworach zaś poeta

¹ T. Różewicz: *Na powierzchni poematu i w środku*. W: Tenże: *Na powierzchni poematu i w środku*. Warszawa 1998, s. 8–9.

² T. Różewicz: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Warszawa 1977, s. 69.

z jednej strony sytuuje się ponad diagnozowaną przez niego poprzecznością, przybierając moralistyczny ton „poety emeritusa”, z drugiej – to taki poeta, który doskonale w krytykowanej rzeczywistości potrafi się odnaleźć oraz dostarczyć sobie za jej pośrednictwem coraz nowszych podniet twórczych (widać to w takich utworach jak *Minikosmos*, *Budowa wieży bubel* czy *Szukanie kluczy*). Ambiwalencję dostrzec można również w Różewiczowskim rozróżnieniu poezji i wiersza:

Przez wiele lat pisałem wiersze. Czy tworzyłem poezję? Ciągłe ta sprzeczność była we mnie obecna. Od roku 1945. Chciałem dotrzeć do poezji i od poezji uciec. Zniszczyć poezję i zbudować poezję.³

Co ciekawe, ambiwalentny zdaje się również stosunek Różewicza do teoretyzowania. Andrzej Skrendo pisał, że „autor *Płaskorzeźby* nie znosi – jak wiadomo – rozważań teoretycznych i nie lubi filozofii. Nie potrafi komentować swoich wierszy [i – szerzej – swoich utworów w ogóle – K.G.]”⁴. Niemniej jednak wystarczy przywołać fragment jednej z rozmów z Różewiczem bądź też postscriptum poematu *Recycling* z tomu *Zawsze fragment. Recycling* (1998), by ukazać Różewiczowski komentarz w postaci autorskiej eksplikacji struktury i problematyki utworu:

Nie wiem, czy zna Pan mój *Przyrost naturalny* [...]. Gerould lepiej zrozumiał od naszych polskich krytyków, o co mi tam chodziło. Otóż ja tam nie mówiłem o tym, że teatr się skończył czy sztuka się skończyła, tylko mówiłem, że jest coraz mniej przestrzeni dla życia, dla ludzi, przyrody... dla gry, dla teatru, ponieważ jest... robi się na świecie za ciasno, jest już mało przestrzeni dla słowa, dla gestu, dla akcji. Mówiłem na przykład, że nagle zrobi się tak ciasno, jak w metrze w Tokio i jakkolwiek gest, powiedzmy błogosławienia, gest jakiegoś kapła-

³ T. Różewicz: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. W: Tenże: *Proza*. T. 2. Kraków 1990, s. 254.

⁴ A. Skrendo: *Poezja modernizmu. Interpretacje*. Kraków 2005, s. 209.

na czy retora zacznie się łamać, skręcać, wyrodnieć i zamieni się w nic. Że jest już tak ciasno, że pięć miliardów ludzi... Że odegranie *Króla Leara* z całą zewnętrzną przestrzenią, miłością, córkami, zagranie *Króla Leara* w wagoniku metra w Japonii albo w autobusie w Polsce w godzinach szczytu – zamieni się w piekło... I to jest *Przyrost naturalny*. Jeszcze... to jest ważne, że kiedyś i słowo, czyli tekst, i gest profetyczny, gest Shakespeare’a, Hamleta czy Mickiewicza – Mickiewicza z Wielkiej Improwizacji z *Dziadów* – że to wszystko miało przestrzeń, w której mogło rozrastać się słowo... do Boga, do ludzkości... A ja w *Przyroście naturalnym* zrobiłem tak, że jest jeszcze mniej przestrzeni, niż miał... ma dziś Kantor, Grotowski czy inni. Wszystko się sprasowało i w małą taką kulkę zmieniło. Jeszcze mniej miejsca; kulka ugnieciona ze śmieci, słów, gestów.⁵

Recycling składa się z trzech części: I *Moda*, II *Złoto*, III *Mięso*. O ile *Złoto* ma jeszcze strukturę długiego „wiersza”, to *Moda* i *Mięso* są gatunkiem poezji „wirtualnej”. Część III *Mięso* ma formę śmietnika (informacyjnego śmietnika), w którym nie ma centrum, nie ma środka. Zaplanowana jałowość i bezwyjściowość stały się głównymi składowymi utworu... Obłąd człowieka CJS bierze się z obłąkanego mózgu zwierzęcia. BSE zwraca się przeciwko człowiekowi. Przestępcza nie-moralność nauki miesza się z polityką, ekonomią i giełdą. Krąg się zamyka... Ani „sumienie”, ani zdrowy rozum nie dają żadnej gwarancji, że ludzie nie będą fabrykować taśmowo ciał ludzkich i form zwierzęcych pozbawionych tzw. duszy. Wszystko mieści się w ludzkim mózgu: priony i kwanty, bogowie i demony... Pytanie filozofów i „zwykłych ludzi” – *unde malum?*, skąd bierze się zło? – znajduje odpowiedź może bardzo pesymistyczną i dla człowieka nieprzyjemną.⁶

⁵ T. Różewicz: *Od tego się zaczyna...* (spisane z taśmy polskie kwestie Różewicza, który rozmawiał 4 maja 1987 roku w Nowym Jorku z Marcinem Robinsonem). „Dialog” 1988, nr 1, s. 79–80.

⁶ T. Różewicz: *Recycling*. W: Tenże: *Zawsze fragment. Recycling*. Wrocław 1998, s. 116.

Przypadek *Recyclingu* jest szczególny o tyle, że komentarz został przez poetę wydzielony w tekście poetyckim, jednakże, jako że istnieje wspólnie z innymi komponentami poematu, jest – mimo wszystko – fragmentem wiersza bądź – jak sugeruje Różewicz w tym samym utworze – „wiersza”. I chociaż poeta w rozmowie ze Stanisławem Beresiem powiedział:

Nie lubię komentować swoich utworów, ponieważ jest to dla mnie psychicznie ciężką pracą. Wydaje mi się, że moje wiersze, na miarę moich możliwości, są na ogół jasne. One same się komunikują, a nawet same się komentują⁷

56

– a także wspominał o swej niechęci do spotkań z dziennikarzami i krytykami, wywiady z nim co kilka lat pojawiają się w różnych czasopismach, zaś sam artysta spotyka się ze swymi czytelnikami choćby na organizowanych dla niego i poświęconych problematyce jego twórczości konferencjach naukowych⁸. Mając świadomość, iż jego teksty przykuwają uwagę wielu historyków i teoretyków literatury, a jednocześnie twierdząc, że nie czuł i nie czuje się zrozumiany⁹, Różewicz trzyma rękę na pulsie i – czy to w rozmowie, czy poprzez autokomentarzowe wtrącenie – dokłada kolejny element, kolejną cegiełkę do wyłaniającej się z tekstów teorii poezji. Rozmowy z poetą, choć bez wątpienia wzbogacające i niejednokrotnie rzucające nowe światło na jego

⁷ Poeta po końcu świata. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawiają Joanna Kiernicka i Stanisław Beres. „Odra” 2000, nr 5, s. 45.

⁸ Przykładem tego może być konferencja zorganizowana w Uniwersytecie Śląskim w listopadzie 2004 roku w Katowicach.

⁹ Na fakt ten uwagę zwrócił Andrzej Skrendo (A. Skrendo: *Poezja po „śmierci Boga”*. Różewicz i Nietzsche. W: Tenże: *Poezja modernizmu...*, s. 209.), powołując się zresztą na słowa samego Różewicza: „Ja bym podkreślił, nie po raz pierwszy, jedną rzecz: że byłem w kraju, wbrew pozorom, wbrew dużej liczbie recenzji i prac naukowych, niezbyt uważnie czytany”. *O modzie na Norwida i innych modach*. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Mieczysław Orski. „Odra” 1999, nr 11, s. 48.

wybrane utwory¹⁰, uznać można za teksty sytuujące się zdecydowanie „na boku” jego literackiej obecności¹¹; tym zaś, co najgłębiej zdaje się sięgać w istotę poezji i ją tłumaczyć, jest – zgodnie zresztą ze zdaniem poety – sama poezja.

Różewicz – prozaik, dramaturg i poeta – od lat dziewięćdziesiątych tworzy wyłącznie poezję (wyjątkiem jest dramat *Kartoteka rozrzucona* z 1992 roku, choć – jak wiadomo – wyrósł on na bazie dramatu pisanego na przełomie lat 1958 i 1959). Nie oznacza to jednak wcale, że Różewicz zrywa z innymi rodzajami literackimi – inaczej jedynie wyzyskuje niektóre ich cechy. Tworzy poezję hybrydyczną¹², nieograniczoną rodzajowością, poezję o poszerzonym spektrum możliwości ekspresji. Wstawki prozą pojawiają się między innymi na zasadach komentarza odautorskiego w poematach, podobnie zresztą jak elementy dramatu (dialogi, didaskalia *etc.*), które wplatane są w jego „liryki”. Wiersze Różewicza, według niego samego, są:

¹⁰ Dla przykładu warto przytoczyć wypowiedź Różewicza dotyczącą wielokrotnie już analizowanego i interpretowanego, a jednak wciąż prowokującego i tajemniczego wiersza *Bez*: „To znaczący wiersz. Ale dla mnie osobiście ten wiersz jest podejrzany. Dlaczego? Materialista, racjonalista, sensualista tkwiący we mnie patrzy nieufnie na proces, który we mnie obecnie zachodzi. Próbuję nawet go zahamować, moja świadomość staje w poprzek czemuś, co wydobywa się z podświadomości, co pozostało we mnie z młodości, tej najpierwszej. Sprzeczność, którą widać w wierszu *Bez*, pozostaje. Pozostaje bez rozwiązania i tak już chyba będzie do końca...”. R. Sokolowski: „*Nie chcę nie dbam żartuję...*” z rozmów z *Tadeuszem Różewiczem*. „Odra” 1993, nr 6, s. 36.

¹¹ Halina Filipowicz w *Laboratorium form nieczystych. Dramaturgia Tadeusza Różewicza* pisała, że Różewicz „należy do tych artystów [...], którzy, świadomie lub nie, używają wywiadów do ukrywania się raczej niż do ujawniania swoich idei. Jego język jako osoby publicznej i jako artysty to dwie różne rzeczy, często niezgodne ze sobą nawzajem”. Cyt. za: A. Skrendo: *Tadeusz Różewicz i granice literatury*. Kraków 2002, s. 68.

¹² Joanna Orska sytuuje ten typ poezji na granicy liryki właściwej i lirycznej narracji, zob. J. Orska: *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*. Kraków 2006, s. 122.

nie tylko wierszami lirycznymi i nie mogą być oceniane tylko jak wiersze, bo są jakimiś inkubatorami, w których wysiaduje się i ogrzewa pewne idee poetyckie, teoretyczne. One zastępują często [...] esej.¹³

Zapytany w 1999 roku przez Roberta Jarockiego o możliwość napisania nowych sztuk, Różewicz stwierdził, że dramaty, które już zresztą zaczął pisać (jeden z nich miał być poświęcony wydarzeniom marca 1968 roku), znudziły go i postanowił wrócić do poezji:

Lepiej się czuję w poezji, bo w niej, wydaje mi się, zacząłem znajdować nowe formy, nowy język dla wyrażenia pewnych problemów... A przy tej sztuce o marcu '68 nie potrafiłem (*śmiesz autoironiczny*) stworzyć właściwej substancji językowej. Wszystko w niej smakowało mi jak trociny.¹⁴

58 Nic dziwnego więc, że to poezja jest dla Różewicza polem najswobodniejszej artystycznej kreacji i jednocześnie materią teoriogenną, punktem wyjścia i dojścia¹⁵, ładunkiem jednocześnie eksplodującym i implodującym. Owo skierowanie poezji ku sobie wynika z autotematyzmu bądź – według Skrendo – „antyautotematyzmu” wierszy Różewicza:

jeśli autotematyzm rozumieć jako rodzaj literatury o podwyższonej świadomości, jeśli w ogólności literatura autotematyczna to literatura, w której wyraża się samowiedza podmiotu mówiącego na temat

¹³ K. Braun, T. Różewicz: *Języki teatru*. Wrocław 1989, s. 207.

¹⁴ *Życie w starych i nowych dekoracjach. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Robert Jarocki*. „Literatura” 1999, nr 5, s. 6.

¹⁵ Metafora ta została zresztą wyzyskana przez samego Różewicza w koncepcji ostatniego tomiku poety pt. *Wyjście* (Wrocław 2004). Na pierwszej stronie widnieje tytuł *Wyjście*, na ostatniej zaś przewrotnie zamieszczono zdjęcie Różewicza wchodzącego przez wielkie drzwi, a nad zdjęciem napis: ... „i wejście”.

wszelkich możliwości kreacyjnych, to teksty Różewicza są antyauto-tematyczne. Najciekawsze jest bowiem to, że Różewicz oddziela świadomość swoją od – by tak rzec – „świadomości” tekstu, a to wiedzie do wniosku, iż tekst sam teoretyzuje i filozofuje na swój własny temat. Co więcej, także na temat kogoś, kto się pod nim podpisał i kto nazywany bywa „autorem”. „Mój wiersz / mnie tworzy / ja nie tworzę wierszy” – czytamy w późnym utworze bez tytułu, który od przywoływanych trzech wersów się zaczyna. Myślę, że nie przez przypadek nie posiada on tytułu! Tytuł byłby przecież manifestacją świadomości, która znajduje się ponad samym tekstem. Warto też przypomnieć, że przywołany fragment stał się dla Erazma Kuźmy koronnym argumentem w artykule zmierzającym do wniosku, że Różewicz to postmodernista.¹⁶

Co ciekawe, nadanie Różewiczowi miana postmodernisty nie dla wszystkich jest tak oczywiste. Stanisław Burkot w *Postmodernistycznych nieporozumieniach* dowodzi, że istnieje wprawdzie pewien obszar 59 łączący Różewicza i myślenie postmodernistyczne (przejawiający się między innymi w jednoczesnej nieufności i wierze w sztukę), niemniej jednak „są [...] głębokie, podstawowe różnice¹⁷. Dotyczą one stosunku do całej tradycji. Różewicz nie neguje wypracowanych wcześniej konwencji: operuje w ich obrębie, dokonuje swobodnych wyborów, tworzy

¹⁶ A. Skrendo: *Tadeusz Różewicz i granice...*, s. 75–76.

¹⁷ Warto zacytować tu fragment rozmowy Różewicza z Mieczysławem Orskim (kursywą zaznaczone są kwestie tego ostatniego):

– Po ostatnim tomie „*Zawsze fragment. Recycling*” część naszej krytyki odkryła w tobie postmodernistę.

– Ja takim postmodernistą byłem już czterdzieści lat temu i wcześniej. Można to znaleźć jeszcze w *Niepokoju*, przed pół wiekiem.

– A zwłaszcza choćby w „*Non stop shows*”.

– Ale ja bym tych wierszy nie interpretował w takim postmodernistycznym duchu. To zbyt łatwe...

O modzie na Norwida..., s. 49.

z przejętych elementów nowe porządki”¹⁸. Umieszczanie zapożyczonych elementów w nowych konfiguracjach, rekompozycja i reaktualizacja to wszak nic innego, jak kolejna forma literackiego *recyclingu*, sortowania, selekcjonowania, podejmowanego wciąż (d)ewaluowania poetyckich rozwiązań – a przecież nie sposób czynić tego, nie mając teoretyczno- i historycznoliterackiej świadomości.

Lansowane przez Skrendę pojęcie antyautotematyzmu nie wydaje się zatem zbyt adekwatne w odniesieniu do praktyki pisarskiej Różewicza; dodanie prefiksu „anty” stanowi wyłącznie onomastyczno-teoretyczną prowokację, bo same teksty Różewicza pozostają na wskroś autotematyczne – według Andrzeja Niewiadomskiego można w ich przypadku dostrzec nawet „autotematyzm wyższego rzędu: rezultatem [którego – K.G.] nie jest »wiersz o wierszu«, ale »wiersz o wierszu w wierszu«”¹⁹. I choć Niewiadomski dyskurs metapoetycki Różewicza bada jedynie przez tropienie Różewiczowskiego mówienia o poezji „nie wprost” i przez funkcjonalizację wielokrotnie pojawiającego się w utworach poety motywu róży, to właśnie jego propozycja zdaje się wchodzić w orbitę rozważań najbliższych (auto)poetyce Różewicza. Niemniej jednak Niewiadomski, wytykając Skrendzie czy Kunzowi niekonsekwencje i nieścisłości²⁰ w pisaniu o teorii poezji Różewicza, również sam nie potrafi ostatecznie zdecydować się, czy odrzucić możliwość wytyczenia teoretycznej linii Różewiczowskiego

60

¹⁸ S. Burkot: *Postmodernistyczne nieporozumienia*. W: *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*. Red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa. Kraków 2007, s. 160.

¹⁹ A. Niewiadomski: *Milczenie, „poezja” i róża. O granicach dyskursu metapoetyckiego Tadeusza Różewicza*. W: *Przekraczanie granic...*, s. 89.

²⁰ Świadczy o tym, między innymi, następujący fragment: „Skrendzie wtóruje – z innych pozycji – Tomasz Kunz piszący o »literackiej agramatyczności Różewiczowskiego tekstu«, która domaga się równie »agramatycznej« lektury”. Gdyby pójść tropem podobnych ustaleń, elegancko pointujących (i niepointujących zarazem) kłopoty z twórczością Różewicza, [...] popaść można by w nadbudowującą się nad pułapkami zastawionymi przez autora *Płaskorzeźby* siatkę sprzeczności badawczego dyskursu”. Tamże, s. 87.

myślenia o poezji („Różewicz nie tworzy [...] żadnej teorii poezji, raczej odrzuca taką teorię i na jej miejsce nie powołuje nowej, tylko pyta o możliwość mówienia na temat opozycji, wychodzących poza nazwy »izmów« i techniczne aspekty wierszowania”²¹), czy też wskazywać w oparciu o motyw róży, „poezji ciernistej” i „poezji bez ciernia” istnienie „teorii teorii poezji”, która miałaby streszczać „dystans do wszelkich »form« tworzenia”²².

Celowo w artykule tym podaję w dużej mierze dosłowne przytoczenia fragmentów analiz i konkluzji poszczególnych „różewiczologów”, ponieważ tylko cytując, wykazać można ich specyfikę – mnogość neologizmów, piętrzenie i potęgowanie odcieni znaczeniowych pojęć – wydawałoby się – samych w sobie semantycznie szerokich i funkcjonalnych, stosowanie tautologii, powtórzeń (niemal na modłę Heideggerowską; jakby powtórzenie miało służyć utwierdzaniu się w przekonaniu o rzeczywistym istnieniu poruszanych kwestii i rozwiązań), wprowadzanie wtrąceń, cudzysłówów, antynomii i metafor różnego rodzaju, a nawet – parafraz Różewiczowskich wersów (np. u Niewiadomskiego: „»prawdziwa« teoria twórczości”²³ funkcjonuje tu na wzór teologicznych rozważań Różewicza, co przywodzi na myśl pytanie-parafrazę znanych kwestii z *Płaskorzeźby*: życie bez teorii jest możliwe i życie bez teorii jest (jednak) niemożliwe”²⁴). Wyłowienie i wyeksponowanie powyższych cech „różewiczologicznego” dyskursu nie służy tu krytyce języka postmodernistycznej humanistyki na wzór Bricmonta i Socala²⁵, nie jest też dowodem na literaturyzację naukowego mówienia o literaturze²⁶, natomiast ma za zadanie poka-

²¹ Tamże, s. 94.

²² Tamże.

²³ Znamienne zdaje się tu asekuracyjne wzięcie w cudzysłów epitetu „prawdziwa” w odniesieniu do teorii twórczości Różewicza.

²⁴ Tamże, s. 97.

²⁵ Zob. J. Bricmont, A. Socal: *Modne bzdury. O nadużyciach nauki popełnianych przez postmodernistycznych intelektualistów*. Przeł. P. Amsterdamski. Poznań 2004.

²⁶ Por. D. Ulicka: *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowowschodniej*. Kraków 2008.

zać, że teoretyzowanie w wydaniu Różewicza wymyka się wszelkim jasnym klasyfikacjom i jednopoziomowym konkretyzacjom, podobnie zresztą jak cała jego twórczość (nie tylko poezja). W geście obrony i usprawiedliwienia niektórzy badacze formułowali w związku z tym sądy o „niewiarygodności” Różewicza²⁷ jako znawcy i komentatora jego własnych dzieł, o konstruowaniu przez poetę wielopoziomowej struktury teoretyczno-literackiej, której rozpoznanie wcale nie umożliwia wyprowadzenia teoretycznych pewników, schematów czy choćby cienia nieobarczonej ambiwalencją Różewiczowskiej koncepcji poezji.

Dryfując „na obrzeżach” teorii, poeta – poza momentem poetyckiej kreacji – też sytuuje się „na obrzeżach poezji”, gdzie, jak pisze w wierszu o tym samym tytule: „panuje / gorączkowe ożywienie / zgiełk i zamieszanie / kipi życie”²⁸. Ożywienie, zamieszanie – także to intelektualne, typowe dla teoretyzowania – istnieją więc poza poezją (i metonimicznie: literaturą w ogóle) i nie mają na nią wpływu:

62

tylko wewnątrz poezji
jest nieruchome puste

wejście do wnętrza
jest otwarte
dla wszystkich

wyjścia nie ma²⁹

Poezja powstaje zatem w nie do końca zrozumiały, nawet dla poety, sposób; nie szuka poklasku, nie sili się na przystawalność do forso-
wanych w danym momencie teorii dzieła literackiego. Różewicz,

²⁷ Zob. A. Skrendo: *Tadeusz Różewicz i granice...*, s. 66 i n.; A. Niewiadomski: *Milczenie, „poezja” i róża...*, s. 85 i n.

²⁸ T. Różewicz: *Na obrzeżach poezji*. W: Tenże: *Zawsze fragment...*, s. 126.

²⁹ Tamże.

zwłaszcza w utworach z późnej fazy twórczości, łączy poetycką kreację z przeżyciem mistycznym i fizjologicznym zarazem – wielokrotnie podkreśla, że pisze ręcznie³⁰, że dzięki ciału może w ogóle dojść do ekspresji, że poezja niejako rodzi się z jego ciała, że wiersze tkwią w nim – niektóre nie zyskują formy zapisanej – by uzyskać ostateczny kształt, „dorosłość” i pęknąć, zniknąć:

[...] utrwalanie na piśmie jest mi niepotrzebne. Mam większą radość, kiedy on [wiersz – K.G.] do wewnątrz wchodzi, niż kiedy go wyrzucam na zewnątrz. Nie chcę. [...] wyrzucając na zewnątrz myśl i obraz, pustoszę się. Natomiast ja go wolę w sobie schować. Nazwałbym to w skrócie: zamiast eksplozji – implozja. I tam, w środku, we mnie żyje ten utwór jakiś czas, potem ginie. Jakiś czas on we mnie żyje i czuję się nim wypełniony, i mam z tego wielką satysfakcję. Jestem pełen „poezji”...³¹

Nawiązując do tej wypowiedzi, Czerniawski określił Różewicza mianem „poety biologicznego”, którego wiersze „żyją, umierają, rosną”; nazwał go „poetą ciężarnym”³². Różewiczowska praktyka przepisywania własnych tekstów, modyfikowania ich i zonglowania ich fragmentami każe jeszcze dodać do porządku egzystencji utworów ich „resuscytację”, *sui generis* „zmartwychwstanie”. A że poezja w jakiś sposób zawsze wiązała się u Różewicza z Bogiem/bogiem, „zmartwychwstanie” nabiera tu szczególnego znaczenia i artystycznej mocy. W wierszu z tomu *Wyjście*, poświęconym cenionemu przez poetę Leśmianowi³³, Różewicz, oscylując wokół dwóch przeciwstawnych ujęć boga (i Boga), ukazuje wybór poetyckiej drogi jako chęć zbli-

³⁰ Por. między innymi *Życie w starych i nowych dekoracjach. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Robert Jarocki*. „Literatura” 1999, nr 5, s. 12.

³¹ *Surrealistyczna historia*. Rozmowa Adama Czerniawskiego z Tadeuszem Różewiczem. Oprac. M. Dębicz. „Poezja” 1989, nr 2, s. 7.

³² Tamże.

³³ T. Różewicz: *Labirynty*. W: Tenże: *Wyjście*. Wrocław 2004, s. 32–33.

żenia się do Boga („przez drażnienie zaświatów / nadmiar i roztargnienie / został poetą i wpadł / w labirynt Boga”³⁴) i przekroczenia granicy między językiem i prawdą, światem i niebytem:

szukał wyjścia w języku
ale język jest bez wyjścia

szukał żarliwie
jak nikt
inny w poezji polskiej

potem chciał uciec z życia
szukając schronienia w poezji

ale z labiryntu życia nie ma
wyjścia (jak tylko przez śmierć)³⁵

64

Poezja jako labirynt, labirynt życia, ucieczka, wyjście, śmierć – to kluczowe elementy Różewiczowskiej motywiki, jedne z ważniejszych głosów w jego polifonicznej, poetyckiej fudze, która wraz z upływem czasu ewoluuje i zmienia swój charakter. „Późny” Różewicz coraz częściej w swych utworach przedstawia bycie poetą jako swego rodzaju fatum, powołanie³⁶, jako wybór dokonany przez „coś”, co zmusza

³⁴ Tamże, s. 32.

³⁵ Tamże.

³⁶ Ostrożnie, balansując na granicy ironii, Różewicz wyznaje między innymi:

pośrednicząc
między górą i dołem
wykonuję od wielu lat
ten zawód
do którego zostałem wybrany i
powołany
„a który nazywa się poezją”

poetę do zajęcia się tym, co kryje się za przekłamującą prawdę o świecie fasadą rzeczywistości; tym, co Różewicz zwykł określać mianem „Nic” bądź, nieco później, „To”; tym, co dostępne wyłącznie przez medium poezji:

czasem życie zasłania
To
co jest większe od życia
Czasem góry zasłaniają
To
co jest za górami
trzeba więc przesunąć góry
ale ja nie mam środków technicznych
ani siły
ani wiary
która przenosi góry
więc nie zobaczysz tego
nigdy
wiem o tym
i dlatego
piszę³⁷

65

Jednocześnie jednak w swych tekstach wystawia na próbę wiarę – ironicznie traktuje wiarę „leśmianka”, który ostatecznie „został przemieniony / przez promienistego boga / poetów / w ogrodowego

oddałem się z ociąganiem
„tej najosobliwszej
ze wszystkich czynności ludzkich,
jedynej, co służy
uświadamianiu śmierci”

T. Różewicz: *Na obrzeżach poezji*. W: Tenże: *Zawsze fragment...*, s. 127. Por. także wiersz: *Zwiastowanie*. W: Tenże: *Wyjście...*, s. 39–40.

³⁷ T. Różewicz: *Dlaczego piszę?* W: Tenże: *Wyjście...*, s. 31.

krasnala”, ale w tym samym tomiku z powagą odnosi się do słów Dostojewskiego o prawdzie i Jezusie, którego – mając te dwie opcje do wyboru – Dostojewski by preferował. Nawiązując zaś do swego wiersza z *Zielonej Róży* (1961), zatytułowanego *Bocca della merita*, w utworze *Palec na ustach* Różewicz nakreśla triadę poezja – milczenie – Bóg („ten co wiedział / ten co był prawdą / odszedł”³⁸), naznaczając tym samym poetycką kreację śladem obcowania z tym, co niewyraźne, nienamacalne, co pozwala zbliżyć się w jakimś stopniu do Absolutu. Pobrzmiwają tu echa myślenia Norwidowskiego, zresztą nie tylko tu, ponieważ sieć Różewiczowskich nawiązań do Norwida jest wielopoziomowa i nader skomplikowana³⁹. W przypadku rozważań teoretycznych (czy raczej: *quasi*-teoretycznych) Różewicza ważny zdaje się również związek z Norwidowskim milczeniem, ciszą, czego dowodem są poniższe fragmenty:

cisza jest zwierciadłem
moich wierszy
ich odbicia milczą⁴⁰

jestem piszę
wsluchuję się w ciszę⁴¹

Zarówno pisanie, jak i czytanie⁴² poezji musi odbywać się przy współudziale ciszy – przy czym nie jest tu ona jedynie „okolicznością sprzyjającą”, jest raczej stanem umysłu, pewną bazą, na której może

³⁸ T. Różewicz: *Palec na ustach*. W: Tenże: *Wychcie...*, s. 23.

³⁹ Zob. między innymi K. Gutkowska: *Różewicz i Norwid*. „Śląsk” 2007, nr 4, s. 40–44.

⁴⁰ T. Różewicz: *Zwierciadło*. W: Tenże: *Zawsze fragment...*, s. 89.

⁴¹ T. Różewicz: *** (*pusty pokój*). W: Tenże: *Zawsze fragment...*, s. 54.

⁴² Por. wypowiedź Różewicza: „Poezję trzeba czytać z czystym sercem, a nawet, nie waham się użyć tego słowa, z miłością. W ciszy i samotności. Poezja, tak jak miłość, lepiej rozwija się w samotności i ciszy [...]”. W: *Poeta po końcu świata...*, s. 45.

kiełkować poetyckie poznanie. Nadmiar słów w poezji przynosi skutek odwrotny do zamierzonego – zabija sztukę, prawdę, treść:

spadła nam na głowy lawina
kamieni kamyków kamyczków

można powiedzieć że poeci
ukamieniowali poezję
słowami⁴³

Nietzscheańskie poczucie werbalnego przesytu⁴⁴ w przypadku Różewicza odnosi się nie tylko do poezji, ale także do szeroko pojmowanej kultury i – jak można mniemać – do „filozofowania” i teoretyzowania. Ilekroć Różewicz mówi, czy to w wywiadzie, czy w swoich „lirykach”, o poezji i istocie pisania, nie podsuwa żadnej gotowej formuły, nie zamyka ani jednej z interpretacyjnych furtek, ale też wcale nie ucieka od zadawania sobie teoretycznie umotywowanych pytań ani od prób odpowiedzi na nie. To, co czyni, wydaje się jedyną możliwą ścieżką w przypadku twórcy, który uparcie oddziela poezję od słowa i walczy o „poezję czystą”, a jednocześnie podkreśla: „jednego pilnuję: Słowa. Tego się nie wyrzekam”⁴⁵. Cała twórczość Różewicza zasadza się na ciągłej fluktuacji wyrażania i niewyraźności, przekonaniu o adekwatności słowa i jednocześnie nieufności do sensotwórczych możliwości poetyckiej tkanki, teoretyzowania i poczucia, że przedmiot teorii wymyka się analitycznemu, obiektywnemu ujęciu. I jakkolwiek strategia ta bez wątpienia wynika z poetyki samych tekstów, jest też elementem przewrotnej Różewiczowskiej gry z odbiorcami. Jedna ze strofoid wiersza *Taki to mistrz* trafnie oddaje więc nie tylko Norwidowską taktykę obcowania ze słowem, ale i tę Różewiczowską:

67

⁴³ T. Różewicz: *Lawina*. W: Tenże: *Wyjście...*, s. 11.

⁴⁴ Zob. A. Skrendo: *Poezja „po śmierci Boga”...*, s. 211.

⁴⁵ T. Różewicz: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego...*, s. 103.

taki to mistrz
co gra choć odpycha
zaciemnia aby wyjaśniać⁴⁶

Różewicz, świadom, że jest przedmiotem wielu analiz oraz że na przeróżne sposoby próbuje się jego poetycką myśl przenicować, zdaje się ze spokojem – lecz uważnie – obserwować zmagania historyków i teoretyków literatury. Swoimi kolejnymi wypowiedziami, tymi poetyckimi i tymi publicystycznymi, niejako mimochodem, wznieca paradoksy i ambiwalencję w polu teorii, jakby to, jak tworzy, było z premedytacją i przymrużeniem oka skierowane do tych najlepiej metodologicznie wyposażonych. Jakby kreując każdą kolejną poematową hybrydę, szczególnie tę autotematyczną, robił to z ukrytym dopiskiem: „przepraszam za te fanaberie / językową kokieteryę / (robię to dla moich krytyków)”⁴⁷.

68 W rezultacie – poeta tworzący od dziesiętków już lat nadal w gruncie rzeczy pozostaje nieodgadniony.

⁴⁶ T. Różewicz: *Taki to mistrz*. W: Tenże: *Wyjście...*, s. 19.

⁴⁷ T. Różewicz: *21 marca 2001 roku – Światowy Dzień Poezji*. W: Tenże: *Szara strefa*. Wrocław 2002, s. 62.

Katarzyna Gutkowska

“A reflection of the word gilded in darkness” On theoreticizing Różewicz

Summary

The article shows a multi-level game conducted by Tadeusz Różewicz with critics and theoreticians confronting his poems with their own understanding of poetry and poetic mood.

It disavows the strategy of the poet consisting in a constant oscillation at the borderline of expression and non-expressiveness also in expressions or quasi-theoretical digressions Różewicz, defining poetry as a maze, exit, death or escape, referring to Biblical and mystic connotations of Logos and, at the same time, pop-cultural logorea disposed of any sense, questions and obsessively returning to meta-poetical considerations both in literary texts and interviews, paradoxically reinforces the importance of poetry and meta-poetical discourse, as well as points to the incompatibility of explicit theoretical opinions to the nature of poetic mood, perhaps even touching upon the Absolute or god/God.

Referring in his works directly to particular theories and trends of a historical-literary or anthropological thought, Różewicz constantly forces us to redefine the basic notions and characteristics within the scope of the language of theory of his poem; provokes and tempts escalating in each volume hybridity and formal innovativeness. The poet plays with theoretical modes, a traditional understanding of lyrics, as well as himself, thus, broadening the spectrum of theoretical considerations in each dimension of the meta-literary existence.

Katarzyna Gutkowska

69

„Odblask słowa wyłączonego w ciemności” Sur Różewicz théoricien

Résumé

L'article montre un jeu multidimensionnel de Tadeusz Różewicz avec des critiques et des théoriciens qui confrontent ses poèmes avec leur vision de la poésie et de la poétisation. L'auteur désavoue la stratégie du poète qui consiste à osciller constamment à la charnière d'exprimable et de non-exprimable, aussi dans des énonciations ou des déclarations quasi-théoriques. Różewicz, en définissant la poésie comme labyrinthe, sortie, mort ou évasion, en se référant aux connotations bibliques-mystiques du Logos et également à une logorrhée de pop culture, dépourvue de tout sens, questionne et, en revenant obsessivement aux réflexions méta-poétiques de même dans les textes poétiques que dans des entretiens, il renforce paradoxalement la signification de la poésie et du discours méta-poétique. Il démontre également une divergence des jugements théoriques explicites concernant l'essence de la « poétisation » peut-être touchant même l'Absoluité ou dieu / Dieu.

En se référant directement dans ses oeuvres aux théories et courants concrets de l'histoire de la littérature ou de la pensée anthropologique, Różewicz force sans cesse à redéfinir des notions et des caractéristiques de base au sein de la langue de théorie de son poème. Il provoque et captive en fortifiant dans chaque volume successif un hybridisme et une innovation formelle. Le poète joue avec des modes théoriques, avec une compréhension traditionnelle de la lyrique et aussi avec lui-même en élargissant ainsi le spectre des réflexions théoriques dans chaque dimension de l'existence (méta)littéraire.